

LAS CONTROVERSIAS DE LA LIBERTAD EN LAS ARTES VISUALES*

A cada época su arte; al arte su libertad.
Frontispicio del Museo de la Secesión en Viena.

En 1999, la juez federal Nina Gershon le ordenó al alcalde de Nueva York, Rudolph Giuliani, restituirle los fondos al Museo Brooklyn de Arte que le había retenido como retorsión por la exhibición de la obra *Holy Virgin Mary* del artista Chris Ofili. En su sentencia razonó: "...no hay mayor ultraje a la Constitución que los esfuerzos de agentes gubernamentales de censurar y amenazar la viabilidad de instituciones culturales por medio de sanciones por no plegarse a los dictados de la ortodoxia burocrática...".

Esta sentencia es relevante, no sólo por su contenido, sino por su desafío al criterio interpretativo que la Corte estadounidense había establecido con motivo de la controversia de constitucionalidad de la legislación que modificó el estatuto de la National Endowment for the Arts (NEA). A partir de esa legislación, la provisión de fondos públicos debía hacerse "atendiendo a la sensibilidad de los criterios estándar de decencia y respeto a las creencias y valores del público norteamericano".

La Corte consideró que esta legislación no significaba un acecho a la libertad de expresión y avaló su constitucionalidad. Solamente el ministro David H. Souter, en su voto minoritario, sostuvo: "Los puntos de vista discriminatorios en el ejercicio del poder público respecto de actividades expresivas son contrarios a la constitución". Con base en el criterio de la Corte, y a pesar de estos esfuerzos aislados, la NEA dejó de financiar directamente a artistas individuales, así como los proyectos que pudieran alterar la sensibilidad del público estadounidense, y su programa de Artes Visuales dejó de estimular la creatividad personal.

* Sánchez Cordero, Jorge A., "Las controversias de la libertad en las artes visuales", *Revista Proceso*, México, núm. 1825, octubre de 2011.

En el mismo Nueva York, Diego Rivera ya había arriesgado en un mural, plasmado en el complejo del Centro Rockefeller, la intrusión de efigies comunistas y el homenaje a la labor del obrero y de la crítica mediante alegorías corrosivas.

En la parte derecha del mural glorificaba a Lenin, en lugar del obrero anónimo previsto en el proyecto original. Diego desoyó a su amigo y confidente, el politólogo Bertram Wolfe, de sustituir a Lenin por Lincoln y sacrificó su pintura en defensa de sus ideales políticos. Diego sentenció: “Si el público se siente ofendido por la figura de un hombre ya desaparecido, se sentirá igualmente ofendido por la concepción entera de esta pintura. Luego, antes que mutilarla prefiero su íntegra destrucción física, para por lo menos preservar la integridad moral”. La policía acordonó el área, y el mural fue sustituido por *El progreso estadounidense*, composición de José María Sert.

Una amiga cercana a Rivera, Lucienne Bloch, logró fotografiar la obra antes de que fuera censurada. Más tarde Diego la reproduciría en la New Workers School, que dirigía el propio Wolfe. Como lo sostiene Le Clézio, la alegoría revolucionaria de Diego abandonó el ámbito de la abstracción y al desvanecerse ingresó verdaderamente a la realidad. Ahora Nueva York volverá a exhibir la obra del pintor mexicano en el Museo de Arte Moderno (MoMA); ya la pintura de Siqueiros se había reconciliado con la muestra Siqueiros. *Censorship defied (Siqueiros. La censura desafiada)* en el Autry National Center de Los Angeles en 2010.

Estos episodios revelan cómo las expresiones culturales se ven seriamente alteradas por la privatización de la cultura y la enorme dificultad de defender el lenguaje simbólico del arte en el ámbito de la libre expresión. A inicios de este siglo, el Estado mexicano consideró por lo tanto transitar por un camino distinto: abrió un nuevo espacio de libertad, éste de índole cultural, sometió la libertad de creación a la tutela constitucional y vertebró el derecho al acceso a la cultura como una obligación primaria del propio Estado; al hacerlo, renegaba de la nueva regla de oro impuesta por los neoconservadores a las artes visuales: power, people and money (poder, sociedad y dinero).

Donde manda capital...

La censura en las artes visuales tiene una larga historia y ha recurrido a multiplicidad de criterios, para decir lo menos. Desde el Renacimiento ha tenido una incidencia significativa en la creación y en los cánones estéticos: protección económica, tutela académica, distorsión semántica, vandalismo,

manipulación política, condena jurídica, alteración de intereses privados y desde luego... autocensura.

La conquista de la libertad de la creación en las artes visuales no ha sido sencilla; el mito de Sísifo acompaña perennemente a la emancipación del artista. Desde épocas anteriores el financiamiento y el fomento de las artes visuales a través de la aristocracia o del mecenazgo siempre han estado vinculados a la imposición de criterios estéticos.

...no gobierna marineró

La censura siempre ha estado vinculada al poder; en donde ha florecido el conocimiento ha existido el poder, y viceversa. La búsqueda del poder por la uniformidad del pensamiento ha sido una constante en la historia cuya consecuencia natural ha sido el intento de suprimir la disidencia. La futilidad de estos esfuerzos lo demuestra con generosidad la historia: la Inquisición empleó la censura para asegurar la unidad religiosa y dinástica.

Durante la Reforma religiosa, en el arte se tocaron los dos extremos: Ulrich Zwingli, el suizo reformador, preconizó en 1523 que las imágenes estaban prohibidas por Dios, lo que desató uno de los movimientos iconoclastas más severos en Europa. En el otro extremo Francisco Pacheco del Río, que de pintor pasó a inquisidor, fijó los criterios estéticos del Santo Oficio; las secuelas son claras: con dificultad en la época puede encontrarse un desnudo español... salvo desde luego los de su propio yerno, Diego Velázquez (Venus frente al espejo). En Nueva España los desnudos fueron inexistentes.

El mural de la herejía

La parte más relevante de las artes visuales durante los siglos XV y XVI está vinculada a la experiencia religiosa. La Iglesia católica era la fuerza dominante en la sociedad europea, y la pintura gravitaba en torno a ella. Los cuadros de Bosch y Holbein estuvieron gobernados por las ideas del pecado y de la hipocresía de las órdenes monacales e incluso de los excesos del papado.

El Concilio de Trento marcó el término de la liberalidad del arte. “La pintura es la Biblia de los iletrados”, sostenía. El arte fue puesto bajo la autoridad de los teólogos y los artistas tenían que ajustar sus creaciones a las instrucciones de sus consejeros espirituales. La pluma mordaz de Borromeo, del cardenal Paleotti y del flamenco Molanus hicieron el resto...

El ejemplo más lamentable fue el Juicio final de la Capilla Sixtina, en donde Miguel Ángel desarrolló un tema escatológico: la división de los devotos de los infieles. La exposición de genitales en las imágenes causó una gran zozobra. El Vaticano reaccionó: los desnudos perturbaban la santidad de los preladados y los incitaba a pensamientos pecaminosos. La censura no se hizo esperar: se solicitó a Daniele da Volterra, discípulo de Miguel Ángel, eliminar los desnudos a través del vestido. Volterra, modesto en sus alcances estéticos, se ganó no la fama de censor, sino de uno más ridículo: se le distinguió con el mote *Il Braghettone*.

El Veronés también fue sometido al tribunal del Santo Oficio por su pintura para el refectorio del Convento de San Juan y San Pablo en Venecia; la Inquisición, carente de argumentos estéticos, se dio por satisfecha con el simple cambio de título de la obra de *La cena por el de La cena en casa de Levi* o *Comida en casa de Simón Fariseo*.

El que paga manda

Los símbolos comunican ideas en forma igual o más efectiva que las comunicaciones orales o escritas. Los artistas, pintores y escultores lo saben a satisfacción. El poder del simbolismo les permite comunicarse con los pocos educados e informados, y simultáneamente con los letrados... Aun cuando el lenguaje y la conducta simbólicos están hechos para comunicar ideas, con gran frecuencia carecen de un mensaje particular y en repetidas ocasiones la jurisdicción les niega la protección constitucional dentro del ámbito de la libertad de expresión.

Por ello no resulta azaroso que la pintura *La Libertad* guiando al pueblo, de Delacroix, que personifica con genialidad *La Libertad*, haya sido fuertemente censurada en su época y que los acechos se repitan una y otra vez: en 2006 el Ministerio de Educación Pública de Turquía la suprimió de los manuales escolares. Édouard Manet pintó *La ejecución del emperador Maximiliano*: cuatro pinturas con el mismo tema pero con diferentes concepciones, ninguna del agrado de Napoleón III, quien las retiró del Salón parisino, censuró las litografías sobre el mismo suceso y amagó a la editorial Lemercier para que destruyera la plancha litográfica. Una sola voz, la de un periodista novel —Émile Zola— salió en su defensa en *La Tribune*.

Ya en pleno siglo XX, en Dallas fueron cuestionados los pintores Joseph Hirsch, George Grosz, Pablo Picasso, Diego Rivera y Max Ernst —también escultor— y los escultores Chaim Gross y ,Jo Davidson. En 1949 el representante republicano por Michigan, George A. Dondero, no tuvo empacho

en sostener en pleno Congreso que “el cubismo quiere destruir a través del desorden; el futurismo lo hace a través de la máquina del mito; el dadaísmo destruye a través del ridículo; el expresionismo destruye al imitar lo primitivo y lo insano; el abstraccionismo destruye la creación del torrente de ideas, y el surrealismo destruye a través de la negación de la razón”.

En épocas más recientes un aristócrata como lo era Philippe de Montebello, director del Museo Metropolitano de Nueva York, llegó a sostener que los patronos de este recinto constituían una forma oculta e insidiosa de censura, y Hilmar Kopper, director de la Fundación para la Cultura del Deutsche Bank, creada a mediados de los noventa, fue contundente al sentenciar que “el que paga, controla”.

En México no se cantan mal las rancheras

La censura en México ha sido generosa: en 1988 la muestra Espacios Alternativos en el Museo Nacional de Arte fue suspendida por su contenido que se estimaba irreverente y el director del recinto, Jorge Alberto Manrique, fue obligado a renunciar, a pesar de que contaba con un documento de apoyo de más 200 reputados intelectuales; hace 11 años la muestra Homenaje a Lápiz fue censurada por el Museo del Periodismo y las Artes Gráficas de Guadalajara, por su contenido erótico.

Esto no hace más que demostrar la gran ambigüedad con la que se conduce nuestro gobierno: presto a la censura ante cualquier atisbo de críticas de sectores sensibles, incluso en obras que él mismo patrocina.

El Armagedón de la cultura

En los procesos de privatización de la cultura se observa una posición privilegiada de las empresas, especialmente de las transnacionales, que no necesariamente son un elemento adicional del decorado, sino que reflejan políticas de Estado, del propio poder económico y de las ambiciones y aspiraciones de las instituciones culturales y de sus burócratas.

Ante este modelo impuesto, queda como último recurso, la batalla por la legalidad, que es asimétrica y sustantivamente desigual. El objetivo: formar enclaves de resistencia que desafíen este nuevo orden dominante.

En los regímenes liberales, las sociedades que pueden visualizar la naturaleza y la operatividad de la censura son aisladas. Se concretan a recurrir al expediente obvio de denunciarla y catalogarla como un sucedáneo del totalitarismo, aun cuando las ignominias de las dictaduras contra la li-

bertad se replican por todos lados. El único y eficaz antídoto contra estos atentados es la defensa de las libertades inherentes a nuestra incipiente democracia. La reforma del artículo 4o. párrafo IX de la carta magna le asegura a las artes visuales la libertad de su lenguaje simbólico, indispensable para su creación.